Philippe Malgouyres

Charles Mellin le Lorrain et Giovanni Lanfranco l'Emilien: deux peintres romains à Naples

La présence de cette communication dans le contexte des échanges entre Naples et l'Emilie peut sembler abusive mais matérialise bien les ambiguïtés de l'étude des courants picturaux dans l'Italie du XVIIe siècle. Rien de plus banal que de souligner les erreurs méthodologiques induites par la notion d'«écoles» régionales ou nationales et pourtant, en dépit des nombreuses mises en perspectives critiques de cette notion, à laquelle nous avons porté toutes sortes d'amendements, de restrictions ou de limites, elle reste la structure mentale par laquelle nous approchons l'art italien de la période. Nos musées, comme nos ouvrages ou notre enseignement, sont organisées selon ces critères, et bien que nous nous plaisions à relever les outrances campanilistes des auteurs du passé, nos expositions, financées par les pouvoirs politiques locaux et les acteurs économiques de la région, viennent cautionner cette appropriation expéditive par un territoire de l'œuvre d'artistes qui n'ont guère fait autre chose que d'y naître[1].

Cette intervention en porte témoignage, puisqu'elle a pour objet deux peintres travaillant loin de leur patrie, et à laquelle, somme toute, ils doivent assez peu. Charles Mellin naquit de parents wallons en Lorraine, région qu'il quitta durant son adolescence pour n'y plus revenir. Les Italiens le surnommèrent *Lorenese*, comme Claude, mais ce trait personnel n'indique pourtant pas une quelconque appartenance à une «école». Pourtant, il est toujours classé parmi les peintres lorrains et, pire encore, dans l'«école française» en dépit de l'indépendance de la Lorraine d'alors. Lorsque les moines de Montecassino ou l'archevêque de Naples le firent venir, ce n'est pas pour faire travailler un peintre français ou lorrain, mais bien un représentant de «l'école romaine». C'est malgré tout sur la base de son appartenance à la Lorraine que j'ai pu publier en 2007 le catalogue raisonné de son œuvre à l'occasion d'une exposition au musée des Beaux-arts de Nancy, alors qu'il n'y est peut-être pas né et qu'il en était parti avant sa majorité[2]. Le cas de Giovanni Lanfranco, moins caricatural, n'est pas sans analogie: Emilien sans aucun doute, il acquiert cependant sa renommée et son autonomie à Rome, lors de sa formation auprès d'Annibal Carrache, Emilien lui-aussi. Mais qui devant les fresques de la galerie Farnèse soutiendrait qu'il s'agit là de peinture émilienne? Elles doivent trop à l'antique, à Michel-Ange et à Raphaël et constituent en fait

le paradigme du renouveau de la peinture à Rome à l'orée du XVIIe siècle. On pourrait souligner les citations de Corrège chez Lanfranco pour mettre en exergue ses racines émiliennes, mais ces références sont trop universellement répandues pour que cela puisse constituer un trait «régional». C'est pourtant dans le contexte de sa région natale que fut possible la grande rétrospective qui lui fut consacrée[3]. En réalité, le rapport que Naples au XVIIe siècle entretient avec l'Emilie à travers certains artistes est de fait un rapport à Rome. Lorsque l'on fit venir successivement Guido Reni, Domenichino puis Lanfranco, on désirait surtout bénéficier de la présence et du talent des plus grands décorateurs de la période, tous trois issus de la maison Carrache. Ils ont tous trois laissés les monuments les plus insignes de leur art dans la capitale pontificale, et c'est à ce titre qu'ils sont attirés à Naples; leur identité «émilienne» n'entre pas en ligne de compte.

La question en filigrane dans notre propos est celle du rapport de deux individualités, Mellin et Lanfranco. Les artistes sont bien rares pour lesquels on conserve de la correspondance, une biographie, des portraits: le plus souvent, ils n'existent qu'à travers une succession de données factuelles, de dates et d'œuvres que l'on leur attribue. Si l'on a ainsi la possibilité d'avoir une idée de l'artiste, il est bien rare que l'on ait le moindre aperçu de l'homme. Pourtant cette question, qui ne peut trouver de réponse, reste essentielle: le peintre est aussi un homme dans la ville, qui en croise d'autres, connaît leur travail ou pas, l'apprécie ou pas, sans que cela soit toujours tangible dans ses œuvres. La relation de Mellin et de Lanfranco, que nous ne pouvons évoquer qu'à travers les œuvres, fut aussi de cet ordre. Dans la petite ville qu'était Rome au XVIIe siècle, puis à Naples, dans la communauté des artistes «étrangers», il n'est pas pensable que des relations personnelles n'existassent pas au même titre que les échanges stylistiques que nous ne nous lassons pas d'évoquer. L'impossibilité définitive d'avoir la moindre idée de ces facteurs immatériels ne doit pas faire oublier leur existence. Combien de fois n'est-on pas surpris de découvrir des liens intimes entre des personnalités qui appartiennent pour nous à des sphères différentes? Mais surtout, et c'est plus grave, combien de fois supposons nous une relation directe et immédiate pour expliquer une admiration évidente ou une citation délibérée?

Pour en venir aux rapports entre Mellin et Lanfranco, ceux-ci remontent, en tout cas d'un point de vue stylistique, aux premières années de la présence de Mellin à Rome. On sait que celui-ci fréquentait l'atelier de Simon Vouet dont il était autant un collaborateur qu'un élève. Nous avons tenté de cerner la part de son activité au sein de cette «micro-entreprise» mais croyons avoir été d'une prudence excessive sur ce terrain délicat[4]. Un nombre plus important de tableaux devrait lui être rendu: plus que son style, qui dépend de celui du chef d'atelier,

c'est sa main à la touche plus libre qui le trahit dans les œuvres de la «coopérative Vouet». Leurs personnalités artistiques restèrent toujours assez distinctes, comme le montrent les premières œuvres indépendantes de Mellin. Leurs prédilections sont aussi diverses: l'absence totale d'intérêt pour les modèles ou les sujets caravagesques chez Mellin est remarquable. Mais ils partagent tous deux la même admiration pour Lanfranco. Pas toujours le peintre qu'ils avaient l'occasion de côtoyer dans les années 1620, mais celui qui peignait avant leur arrivée à Rome. Ce sont des œuvres plus anciennes qui retiennent leur attention, plus sombres, plus «borgianesques» (fig. 1). De ce style large, pathétique, aux formes dilatées de Lanfranco, nous pouvons mesurer l'impact dans plusieurs œuvres de Vouet où Mellin mit sûrement la main: c'est le cas de la *Crucifixion* du Gesù peinte pour Gènes, dont on a pu récemment avancer la date de manière convaincante[5], et qui cadre avec ce que l'on peut comprendre de l'activité de Mellin chez Vouet au milieu des années 1620.

C'est aussi le cas des esquisses conservées pour la peinture murale qui servit d'écrin à la *Pietà* de Michel-Ange à Saint-Pierre de Rome, les *Anges portant les instruments de la Passion*. Cette commande, qui marque en quelque sorte le sommet de la carrière italienne de Vouet, correspond aussi, naturellement, à la période la plus productive de ces années romaines. Dans ce contexte probablement assez tendu, il est certain qu'un collaborateur comme Mellin a tenu une place considérable. Nous avons eu depuis l'occasion de revenir sur cette question et reconsidérer moins timidement l'importance de son rôle, en particulier dans l'exécution du grand modèle[6]. La conduite picturale de certains des visages ou des mains rappelle très fortement la manière de Mellin.

On pourrait même se demander si Mellin n'est pas pour quelque chose dans l'introduction de certaines formes inspirées de Lanfranco dans l'atelier de Vouet; celui-ci ne s'y montra sensible que durant les quelques années où Mellin est là, pour s'en détourner rapidement. En revanche, Mellin maintint après le départ de son «maître» des contacts plus ou moins serré avec la peinture de l'Emilien. Le *Ravissement de saint Dominique*, peint vers 1628 pour l'église des Dominicaines de Viterbe et aujourd'hui au palais épiscopal, fut publié comme de Lanfranco lors de sa «découverte» en 1955[7]. Erich Schleier le rendit justement à Mellin[8], mais l'esquisse puis un fragment d'un grand dessin de présentation furent encore présentés sous le nom de l'Emilien[9].

Outre ces indices stylistiques, la première évidence d'un rapport entre les deux artistes nous est fournie par un document d'archive qui fut la cause de la résurrection de Mellin: les délibérations de la fabrique de Saint-Louis-des-Français sur le décor de la chapelle de la Vierge[10]. Après la défection de Giovanni Baglio-

ne, qui abandonna le chantier après avoir peint deux des cinq compartiments de ce décor, il fallut trouver un autre peintre. Les délibérations de la fabrique témoignent de l'indécision des recteurs et d'une certaine dissension au sein du conseil. Les noms de Lanfranco, Mellin et Poussin sont évoqués; le rédacteur du procès-verbal distingue le «cavalier Lanfranco», déjà fort célèbre, des deux «outsiders» que sont Charles Mellin et Nicolas Poussin. Tous deux, plus jeunes, ont déjà réalisé des commandes publiques plus ou moins prestigieuses mais ne semblent pas connus du conseil de fabrique. Incapables de se mettre d'accord, les membres du conseil décidèrent de demander l'arbitrage de deux autorités, le Dominiquin et le cavalier d'Arpin, qualifiés de peintres très fameux (délibération du 5 juin 1630). Le 30 juillet suivant, le recteur Jacques Le Bret donna lecture du sentiment du Cavalier d'Arpin, qui se prononça en faveur de Mellin, à qui fut donc confié la commande. Nous profitons de cette occasion pour publier ici un grand *modello* récemment identifié (fig. 2), pour le mur de droite de la chapelle[11] (l'*Annonciation*). Son aspect actuel est assez décevant car le tableau est très lourdement repeint, mais un examen attentif permet de s'assurer qu'il s'agit bien d'un projet intermédiaire de Mellin, peut-être pour approbation par le conseil de fabrique. Il ne fut pas réalisé tel quel mais encore modifié, comme en témoignent certains dessins préparatoires qui se placent clairement entre ce *modello* et la fresque[12].

L'épisode nous semble en général surinterprété, puisqu'on attribue à cet échec l'abandon par Poussin de ce type de commande; mais l'on ne sait ce qu'en pensa Lanfranco… Il est à peu près certain que ces discussions polémiques, mises sur la place publique par ces demandes d'avis, ne pouvaient être ignorées des intéressés. L'examen de ce décor et de deux œuvres qui y sont étroitement liées est éclairant sous ce rapport mais souligne aussi les limites de ces méthodes «analogiques». Le *Couronnement de la Vierge*[13] au centre de la voute est si ruiné que l'on a pu douter de son rapport avec Mellin. La composition est tributaire de celle de Corrège, facilement connue de Mellin à travers les multiples citations qu'en fit Lanfranco, en particulier dans le retable de la chapelle Buongiovanni à Sant'Agostino (Rome). Mellin l'utilisa pour une autre commande, qui n'est plus connu que par un modello et une gravure. Il s'agissait d'un projet d'un retable[14], peut-être jamais réalisé: un donateur, peut-être le cardinal Giovanni Battista Pamphili, le futur Innocent X, entouré de saints, y contemple le couronnement de la Vierge dont la composition est fidèle au même schéma «émilien».

L'autre composition, d'un sujet voisin, est celle de l'*Assomption* de la Vierge, connue à travers un *ricordo* (?) conservé à Puerto Rico[15]. Le tableau, depuis longtemps sous le nom générique de Guido Reni, fut attribué à Simon Vouet puis par Wittkover[16] à Lanfranco en 1967 (mais il avait été peu avant correctement rendu

à Mellin par Doris Wild[17]). Deux dessins des Offices, qui préparent cette composition, y furent longtemps conservés sous le nom de Lanfranco[18]. Le rapport avec l'Emilien a été maintes fois souligné, et est indéniable, en particulier si l'on songe au décor de la chapelle Buongiovanni à S. Agostino à Rome. Mais il faut aussi souligner la grande originalité de Mellin dans le rapport des figures au cadre et dans les contrastes chromatiques, fort différents de ceux de Lanfranco. Au fond, on pourrait aussi efficacement rapprocher ce tableau de l'*Assomption* peinte par Dominiquin pour le plafond de la nef de Santa Maria in Trastevere.

Zampieri est sûrement l'un des facteurs à prendre en compte dans les relations entre Lanfranco et Mellin: on connaît la rivalité pour ne pas dire l'inimitié entre ces deux grands disciples d'Annibale Carracci. Diverses informations laissent entendre que Mellin a fréquenté l'atelier du Dominiquin. Dom Calmet[19] dit qu'il a été son élève; on conserve des copies de Mellin d'après des dessins du Domniquin[20]; enfin, Mellin possédait une copie d'une des *Sybille*, inventoriée chez lui à sa mort[21]. Cette admiration se manifeste en de multiples instances dans l'œuvre du Lorrain. Ce lien privilégié ne pouvait pas faciliter les rapports de Mellin avec Lanfranco, qui apparaissent comme rivaux dans la manière dont ils sont employés, par exemple dans le décor monumental à fresque. Parmi les personnalités à qui les moines de Montecassino envisagent de confier le décor de leur nouvelle église figurent le Cavalier d'Arpin, Dominiquin et Lanfranco. Charles Mellin y décora la voûte du chœur en 1636-1637[22]; l'un des dessins de Mellin pour ce décor porte aussi une annotation *Lanfranco*[23]. Du point de vue des religieux qui se trouvent plutôt dans la sphère napolitaine, il est clair que tous ces artistes sont des spécialistes romains du grand décor à fresque.

Un nouveau dessin préparatoire pour ce décor est apparu depuis notre publication: il est en rapport avec l'un des compartiments du centre de la voute, saint Benoît voyant l'âme de saint Germain ravie dans la gloire (fig. 3). Cette composition n'était connue que par un dessin plus elliptique conservé à Rennes[24]. Le caractère très léché du dessin a pu faire douter, à tort, de son autographie: il est typique de ces feuilles très achevées de Mellin.

Vers 1642, Mellin est à Naples, où Lanfranco règne presque sans partage sur le grand décor depuis ses grands succès à la chartreuse de San Martino. Le Lorrain s'y installe probablement à l'instigation du nouvel archevêque, Ascanio Filomarino qui avait manifesté, avant même son arrivée, sa volonté d'importer le goût romain à Naples[25]. Sa nomination en 1641 coïncide avec la mort prématurée du Dominiquin sur le chantier de la chapelle du Trésor de la cathédrale. Le nouvel archevêque souhaitait-il emmener avec lui à Naples un peintre romain qui soit fresquiste? Lanfranco était sur place, mais Mellin devait être alors beaucoup plus proche de la manière de Dominiquin que l'Emilien, comme en témoigne ce qui a

subsisté de l'anéantissement de l'abbaye de Montecassino[26]. Nous ne possédons aucun document qui établisse formellement un lien entre l'activité napolitaine de notre artiste et le nouvel archevêque, mais il paraît difficile d'en douter. La collection de tableaux du cardinal révèle une forte prédilection pour la peinture la plus classique de son temps, celle d'Annibale Carracci, de Guido Reni, du Dominiquin ou de l'Albane. Il avait commandé en 1627 à Simon Vouet un cycle d'anges portant les instruments de la Passion, cycle aujourd'hui démantelé et partiellement conservé, mais dont un revient sûrement à Charles Mellin[27]. C'est cependant à Lanfranco que Filomarino confie en 1645 le retable de la chapelle du palais archiépiscopal[28]: il y est présenté à la Vierge par saint Pierre (fig. 4), accompagné de saint Janvier, dans de sonores accords de jaune, bleu et rouge d'un néovénétianisme presque outré qui montre peut-être le désir de l'Emilien de s'accorder au goût du nouveau maître des lieux. Mais pour l'église en face du palais, de l'autre côté du largo Donnaregina, c'est Mellin qui se vit confier la réalisation de deux tableaux, ses dernières œuvres connues[29].

Plusieurs grands chantiers furent l'occasion d'une confrontation plus immédiate encore; ces ensembles, aujourd'hui disparus, sont une perte importante pour notre compréhension de certains passages de la peinture napolitaine. La première commande documentée pour Mellin à Naples, qui est aussi la première mention de sa présence, est un grand retable pour SS. Annunziata, dont le premier contrat remonte à 1643. Le maître-autel, réalisé par Giuliano Finelli sur un dessin de Cosimo Fanzago, avait été achevé en 1641. Pour son revers, du côté du chœur des religieux, on lui commanda une *Présentation au Temple*. Achevée en 1645, elle brûla avec l'église en 1757 et n'est plus connu que par la gravure[30]. Le 13 mai 1645, Mellin reçut 400 ducats, le solde des 600 ducats de la commande, après l'expertise faite par Massimo Stanzione et Ribera comme prévu, auxquels s'est adjoint Giovanni Lanfranco. Celui-ci connaissant bien le chantier, puisqu'il y peignit la partie au-dessus des arcs de chaque côté de l'autel principal. Dans le chœur, le tableau était accompagné d'œuvres de Stanzione (*Jésus parmi les docteurs* et les *Noces de Cana*).

La disparition de la chapelle du Palais Royal est une perte encore plus grande pour la compréhension de notre artiste. Cette commande extrêmement prestigieuse est connue grâce à un payement partiel du 13 octobre 1646. Il s'agit de travaux dans la nouvelle chapelle palatine, placée sous le vocable de l'Assomption: le payement de cent ducats concerne les ouvrages de peinture et de stuc feint réalisés par Mellin à la voûte[31]. L'histoire de cette chapelle est si chaotique qu'il est difficile d'imaginer quoique ce soit à partir d'un tel document. La chapelle fut commencée sous Ramiro de Guzman, duc de Medina de las Torres (vice-roi entre 1634 et 1643) et achevée en 1646 sous Don Rodrigo Ponz de León, duc d'Arcos

(1646-1648). Un incendie en 1668 l'endommagea assez gravement pour qu'on dût, après les travaux, la reconsacrer. Vingt ans plus tard, le fameux tremblement de terre qui abattit la coupole du Gesù, décorée par Lanfranco, fit disparaitre «la soffita di canne stuccate» qui portait le décor de Mellin. La fresque de Mellin surplombait le grand retable de Ribera, lui-même encadré de toiles d'Onofrio de Lione, et le décor de Lanfranco dans la niche de la tribune. Le choix de Mellin pour cette partie du décor est peut-être révélatrice de son statut de décorateur à fresque sur la scène napolitaine. Nous avons proposé de reconnaître dans un dessin un écho de ce décor disparu[32]: par le style, la feuille est à placer dans la dernière décade de l'activité de l'artiste, et la composition est congruente par la découpe, le sujet (l'Assomption) et la présence d'architecture feinte. Ce dessin porte, lui aussi, une ancienne inscription *Lanfranco*. Mais ceci ne laisse pas de poser de multiples questions, en particulier à la lumière d'une récente publication d'Elena Fumagalli[33]. Elle s'interroge sur l'emploi de la percée illusioniste à propos du décor de Francesco de Benedictis[34] à la voûte de S. Maria Donnaregina Nuova (1654): s'agit-il d'un motif romain ou d'un effet visible à Naples? Nous avions également été frappés par ce décor, réalisé par un peintre pratiquement inconnu par ailleurs, un décor que nous avions étudié puisque les deux seuls tableaux de Mellin peints à Naples encore conservés sont dans cette église. Ce décor qui paraît peu napolitain avait d'ailleurs été attribué à Mellin par Doris Wild[35]. Elle avait connaissance de la signature de Francesco de Benedictis, tout à fait lisible mais remarque: «Le peintre de Benedictis (1610-1678) est à peine connu. Il serait possible que Carlo Lorenese ait reçu la commande de l'Assomption destinée au plafond, mais que, par suite de son départ précipité de 1647, il n'ait pu l'exécuter et ait laissé ses travaux préparatoires à Benedictis. L'église fut achevée en 1649, une date qui pourrait coïncider avec mes suppositions». On peut aussi penser qu'il y avait dans la chapelle palatine, encore intacte au moment de l'intervention de Francesco de Benedictis, une *Assomption* de Mellin qui avait peut-être recours à ce genre de formule. Un autre point qui touche encore la question de ce décor disparu est soulevé à l'occasion de la reconstruction, toujours par Elena Fumagalli[36], de la carrière de Giovanni Battista Magno dit Il Modanino. Selon Ludovico Vedriani, qui publie sa biographie en 1662, ce peintre spécialisé dans les monochromes avait peint à Naples la «Cappella Reggia». Cette information est confirmée par Celano, qui explique qu'à la fin de l'année 1656, la chapelle fut embellie de peintures et de faux stucs dorés, un type d'ornement nouveaux à Naples, introduits pour la première fois par le «Modanini» et qui sont, en plus, «très faciles à dépoussiérer». On ne comprend pas bien ce que Celano veut dire par là, pas plus que le lien entre ce décor et celui de faux stucs réalisé par Mellin dix ans plus tôt. L'œuvre de Modanino est encore en grande partie à identifier,

mais nous avons été également troublé par la publication du décor de la galerie au rez-de-chaussée du palais Cardelli, de1654[37]. Ces *ignudi* couchés sur les arêtes des lunettes à pénétration, ces médaillons en faux bronze, ces rinceaux (fig. 5), trouvent certes leur origine lointaine dans le décor de la galerie Farnèse, mais sont plus directement issus du décor de Lanfranco réalisé autour de 1625 à la villa Borghese. C'est ce décor qui avait inspiré Mellin pour le décor de la galerie du palais Muti (fig. 6), conçue sur le même schéma[38]. Elena Fumagalli souligne justement combien ce type de décor monochrome est une spécialité émilienne, largement utilisée par Lanfranco pendant ses années napolitaines, qui, pour les dernières d'entre elles, coïncident avec le séjour de Mellin.

Dans le dossier toujours maigre et déconcertant des années napolitaines de notre Lorrain se trouve le *Saint Barthélemy* des collection royales, aujourd'hui à Compiègne, qui fut présenté de la Révolution à 1955 sous le nom de Lanfranco. Il fut «rendu» à Mellin sur la foi de l'inventaire de Bailly de 1710 et, sur la foi de cette indication vénérable et prestigieuse, nous l'avons laissé parmi les œuvres attribuées à cet artiste, malgré notre conviction que l'œuvre ne lui revient pas[39]. L'examen du tableau lors des expositions de Nancy et Caen m'a conforté dans ce sentiment, mais la question reste débattue[40]. Nous plaçons en revanche quelques feuilles dans ces années napolitaines, qui soulèvent, elles aussi, de difficiles problèmes sur l'activité et la place de Mellin à Naples. La première (fig. 8, tav. XIV) représente le *Christ à la piscine probatique*[41] et correspond dans ses grands traits comme dans plusieurs détails à la fresque réalisée au même moment par Giovanni Lanfranco à la contre-façade des Santi Apostoli (fig. 7). S'agit t-il d'un hommage, d'une glose? Il est en tout cas extrêmement curieux que ce dessin porte une inscription, peut-être autographe: *Carlo Lorenese*. Les dessins de Mellin, qui ne sont pas rares, ne portent presque jamais ce type d'inscription. Ce qui est plus troublant, c'est que cette annotation, identique et de la même main, apparaît aussi sur deux autres feuilles de la période napolitaine qui posent le même problème: une «invention» de Mellin qui semble faite en relation avec une œuvre préexistante ou contemporaine. Une de ces feuilles montre le *Christ guérissant les aveugles*[42]. Son lien évident avec le tableau peint pour Reynon par Poussin en 1650, aujourd'hui au Louvre, ne s'expliquait pas aisément: Mellin, mort en 1649 aurait vu, pratiquement sur son lit de mort, une première pensée du tableau de Poussin dont il aurait dessiné cette dérivation[43]. Plutôt que d'imaginer un enchainement aussi romanesque, nous avons proposé d'y voir plutôt un écho d'un autre tableau de Poussin, aujourd'hui disparu. Cette première «Storia del cieco illuminato» a été payée en 1627 par le cardinal Filomarino et se trouvait dans sa collection napolitaine[44]. Seule la redécouverte du tableau, s'il existe toujours, pourrait confirmer cette hypothèse.

La dernière feuille[45] est encore plus intrigante par la rareté de son sujet: il s'agit de l'enterrement de la Vierge avec le châtiment du juif sacrilège, un épisode tiré d'un ouvrage apocryphe, la *Dormition de Marie du pseudo-Jean*, et rarement représenté à l'époque moderne (fig. 9). La source de la composition est une fresque de même sujet dans l'église de l'Assunta à Trevignano (1517), autrefois attribuée à Raphaël. Si elle semble revenir, plus modestement, à Pellegrino Aretusi da Modena, elle fut probablement admirée au titre de cette prestigieuse paternité supposée. Ceci explique les références à ce décor aujourd'hui assez secondaire. Sur le dessin de Mellin, la présence d'un encadrement de porte ou de fenêtre indique une destination précise. Hors ce sujet fut traité dans un cycle de fresque très développé sur la vie de la Vierge par Belisario Corenzio dans le cloître du couvent napolitain de S. Maria degli Angeli alle Croci (fig. 10). Ce couvent franciscain réformé fut reconstruit par Cosimo Fanzago sous la protection immédiate du duc de Medina de las Torres, qui fut vice-roi jusqu'en 1643 et qui avait justement commandé à Mellin une partie du décor de la chapelle du Palais Royal. Mellin fut-il un temps pressenti pour ce décor? On ne sait comment Corenzio obtint ce chantier, un cycle important qui marque la fin de son activité.

Les carrières napolitaines de Lanfranco et de Mellin eurent des déroulements bien différents mais s'achevèrent de la même manière: André Félibien nous a rapporté comment ils fuirent tous deux Naples en 1647 au moment des troubles qui suivirent l'insurrection puis la mort de Masaniello[46].

Cette petite enquête permet de s'interroger sur les véritables vecteurs du goût «romano-bolonais» et l'origine des tendances classiques de la peinture napolitaines des années 1630-1650: la présence de Mellin est pain béni pour expliquer ces phénomènes mais semble, en fait, sans effet sur la peinture locale. En vain j'ai cherché des échos des rares œuvres napolitaines de Mellin dans la peinture de ses collègues campaniens. Bien au contraire, Mellin semble modifier profondément son style au contact de la peinture sombre qu'il avait évitée jusqu'alors. Alors, que faut-il penser de l'impact de ces «presenze straniere» dans la peinture napolitaine? Elles semblent plutôt servir de catalyseur ou de colorant dans la cuisine de la peinture locale, qui reste, malgré tout, une affaire entre soi.

[1] Une réflexion sur ce sujet in Neville Rowley, *Comment exposer son Quattrocento? La régionalisation de l'histoire de l'art: limite ou chance pour la discipline?* Actualité des recherches en histoire de l'art. France-Italie, Grenoble, 23 octobre 2007 (publication en ligne: *http://www.msh-alpes.prd.fr/larhra/membres/TextesHistArtFranceItalieoct07.pdf*).

[2] Philippe Malgouyres, *Charles Mellin, un Lorrain entre Rome et Naples*, Paris, 2007, cat. exp. Nancy, musée des Beaux-arts et Caen, musée des Beaux-arts, 2007 (cité ensuite Malgouyres, 2007).

[3] *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Parma, Reggia di Colorno; Napoli, Castel Sant'Elmo; Roma, Palazzo Venezia, 2001-2002 (dir. Erich Schleier).

[4] A l'occasion du colloque *Simon Vouet en Italie* (Nantes, 4-6 décembre 2008) nous avons proposé d'aller plus loin dans cette direction (à paraître). Ces journées étaient organisées dans le sillage de l'exposition *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)*, Nantes, musées des Beaux-Arts; Besançon, Musées des Beaux-Arts et Archéologie, 2008-2009, dir. Dominique Jacquot.

[5] Viviana Farina, *Vouet a Genova*, in colloque *Simon Vouet en Italie* (Nantes, 4-6 décembre 2008), à paraître.

[6] Quatre fragments en subsistent (Besançon, Musée des Beaux-Arts; Los Angeles, County Museum of Art; coll. part.). Cf. note 3.

[7] Italo Faldi, *Giovanni Lanfranco: L'Apotesi di San Domenico*, «Paragone», 65, 1955, pp. 40-42. Cf. Malgouyres, 2007, pp. 100-102.

[8] Eric Schleier, *Charles Mellin and the marchesi Muti*, «The Burlington Magazine», CXVIII, 1976, pp. 828, 843-844, fig. 80.

[9] Malgouyres, 2007, cat. 56, D6 et pp. 100-102.

[10] Saint-Louis-des-Français, archives des Pieux Etablissements de la France à Rome, *Liber Decretorum*, XXXIII, f° 135-136 et XXXIV, f° 3-4; cf. Malgouyres, 2007, p. 316 pour les documents et pp. 120-122 pour l'histoire de la commande.

[11] Huile sur toile, H. 1.03 m.; L. 0.90 m. Paris, coll. part.

[12] Paris, musée du Louvre, inv. 32494 et Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM H 389/1988 (cf. Malgouyres, 2007, cat. D 21 et D 23 pp. 127-128)

[13] Malgouyres, 2007, cat. 22 et pp. 132-133.

[14] Rome, coll. part. Cf. Malgouyres, 2007, cat. 18 et pp. 117-119.

[15] Malgouyres, 2007, cat. 44 et pp. 102-108.

[16] Rudolph et Margot Wittkover, *Puerto Rico Museum*, «Apollo», LXXXV, 61, 1967, p. 188, fig. 12.

[17] Doris Wild, *Charles Mellin ou Nicolas Poussin*, «Gazette des Beaux-Arts», juillet-août 1966, p. 209, fig. 34.

[18] Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 2050 F et 769 E; cf. Malgouyres, 2007, n. D9 et D10 p. 288.

[19] *Dom Augustin Calmet, Histoire de Lorraine: qui comprend ce qui s'est passé de plus mémorable dans l'Archeveché de Treves, et dans les Evechés de Metz, Toul et Verdun, depuis l'entrée de Jules César dans les Gaules, jusqu'à la cession de la Lorraine, arrivée en 1737, inclusivement*, 7 vol. 1745-1757, Nancy, IV, 1751, col. 653.

[20] D'après le cycle de la vie de saint Nil à Grottaferrata. Haarlem, Teylers Museum, inv.; cf. Malgouyres, 2007, p. 36 et cat. D93-94 p. 298.

[21] «Un quadro di 4 palmi, copia da Domenichino d'una Sibilla». Inventaire après décès, 2é septembre 1649, Archivio di Stato di Roma, coll. 39, *Not. Cap., Uff. 37 (Dominicus Valentinus)*, busta 160, f° 408-410 et 431 (publié in Malgouyres, 2007, pp. 319-320).

[22] Malgouyres, 2007, pp. 154-167.

[23] Paris, coll. part. (Malgouyres, 2007, n. D 29 p. 290).

[24] Rennes, Musée des Beaux-arts, inv. 794-7-3090, cf. Malgouyres, 2007, n. D38 p. 290 et pp. 162-164.

[25] A partir de 1635, il fit ériger un autel dans le transept nord de l'eglise des SS. Apostoli dont le décor fut confié aux artistes les plus «modernes», Francesco Borromini, Guido Reni (sous la forme d'un carton pour la mosaïque), François Duquesnoy, Andrea Bolgi et Giuliano Finelli. Cf. Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy* 1597-1643, Paris, 2005, pp. 158-159, 251-252, fig. 159. L'ensemble, projeté depuis 1636, fut en fait réalisé vers 1640-1642, en partie à Rome et achevé sur place de 1643 à 1647.

[26] Nous pensons au *Sacrifice d'Abel*, de 1634, toujours conservé à l'abbaye (Malgouyres, 2007, p. 148-150).

[27] *Ange portant le manteau de pourpre et la lance*, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. Q 1142. Nous avons proposé cette attribution (Malgouyres, 2007, p. 48-51) et le tableau put être présenté lors de l'exposition à Nancy puis à Caen. Cette proposition semble désormais acceptée.

[28] Repr. in Schleier, *Giovanni Lanfranco* cit., note 3, n. 104 pp. 318-319.

[29] L'*Immaculée Conception* et l'*Annonciation* (Malgouyres, 2007, pp. 202-210).

[30] Cf. Malgouyres, 2007, pp. 194-195.

[31] Eduardo Nappi, *I viceré e l'arte a Napoli*, «Napoli nobilissima», XXII, 1983, p. 48 («*Item* volume di bancali del 12 ottobre 1646, Banco di Santiago pagarà a Carlo Melino cien ducatods que son en quento de la pintura y esturque fingido que ha Leen la boveda de la Capilla nuova real de palazzo 13 ottobre 1646. Bernardo Velli»); cf. aussi Malgouyres, 2007, p. 318.

[32] Localisation actuelle inconnue (repr. in Malgouyres, 2007, p. 191).

[33] Elena Fumagalli, *Decorazione barrocca tra Roma e Napoli: scambi di artista e di modelli*, «Paragone», 71, janvier 2007, pp. 61-79.

[34] Fumagalli, *Decorazione* cit., p. 63, pl. 50.

[35] Doris Wild, *Charles Mellin ou Nicolas Poussin*, «Gazette des Beaux-Arts», 1966, juillet-août, pp. 209-210.

[36] Fumagalli, *Decorazione* cit., note 32, pp. 63-72.

[37] Fumagalli, *Decorazione* cit., fig. 56-58.

[38] Malgouyres, 2007, p. 64-68, fig. p. 65

[39] Pour l'interprétation de cet inventaire, cf. Malgouyres, 2007, pp. 216-217.

[40] Erich Schleier et Pierre Rosenberg, avec qui nous pûmes examiner le tableau à l'occasion de l'exposition de Nancy, étaient d'accord. Dominique Jacquot, en revanche, souhaite le réintégrer pleinement dans l'œuvre de Mellin mais nous ne suivons pas son argument (Dominique Jacquot, *Charles Mellin: Nancy and Caen*, «The Burlington Magazine», 149, 2007, pp. 725-726).

[41] Grenoble, musée des Beaux-Arts, inv. MGD 74 (Malgouyres, 2007, pp. 210-211).

[42] Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. 975-4-659 (cf. Malgouyres, 2007, n. D 64 p. 293).

[43] Hilliard T. Goldfard, *From Fontainebleau to the Louvre: French Drawings from the Seventeenth Century*, Cleveland, Museum of Art, 1989, p. 58.

[44] Payement découvert et publié par Loredana Lorizzo, *Cardinal Ascanio Filomarino's purchases of works of art in Rome: Caravagio, Vouet and Valentin*, «The Burlington Magazine», CLIII, 1180, 2001, p. 405.

[45] Grande Bretagne, coll. part.; une autre version se trouvait dans la collection Henri Baderou (cf. Malgouyres, 2007, n. D 66 et D 67 et pp. 215-217).

[46] André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, 1685, pp. 214-215.

SECONDA UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
DIPARTIMENTO DI STUDIO DELLE COMPONENTI CULTURALI
DEL TERRITORIO

Napoli e l'Emilia

Studi sulle relazioni artistiche

Atti delle giornate di studio
Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2008

a cura di Andrea Zezza

LUCIANOEDITORE